

剖析油画的奥秘

POUXI YOUHUA DE AOMI

写实静物

XIE SHI JING WU

宋宇 绘



POUXI YOUHUA DE AOMI

POUXI YOUHUA DE AOMI



天津杨柳青画社

中国美术学院美术考级教材

写实静物

素描分册

色彩分册

水粉分册

第1册



中国美术学院美术考级教材

剖析油画的奥秘

POUXI YOUHUA DE AOMI

写实静物

XIE SHI JING WU

宋宇 绘



天津杨柳青画社

图书在版编目 (CIP) 数据

写实静物 / 宋宇绘. — 天津: 天津杨柳青画社, 2009.10
(剖析油画的奥秘)

ISBN 978-7-80738-465-6

I. 写... II. 宋... III. 油画: 静物画—技法 (美术)
IV. J213

中国版本图书馆CIP数据核字 (2009) 第 165624号

出 版 人: 刘建超

出 版 者: 天津杨柳青画社

地 址: 天津市河西区佟楼三合里111号

邮政编码: 300074

编辑部电话: (022) 28379182

市场营销部电话: (022) 28376828 28374517 28376928 28376998

传 真: (022) 28376968

邮购部电话: (022) 28350624

网 址: www.ylqbook.com

制 版: 北京圣彩虹制版印刷技术有限公司

印 刷: 北京地大彩印厂

开 本: 1/8 787mm × 1092mm

印 张: 5

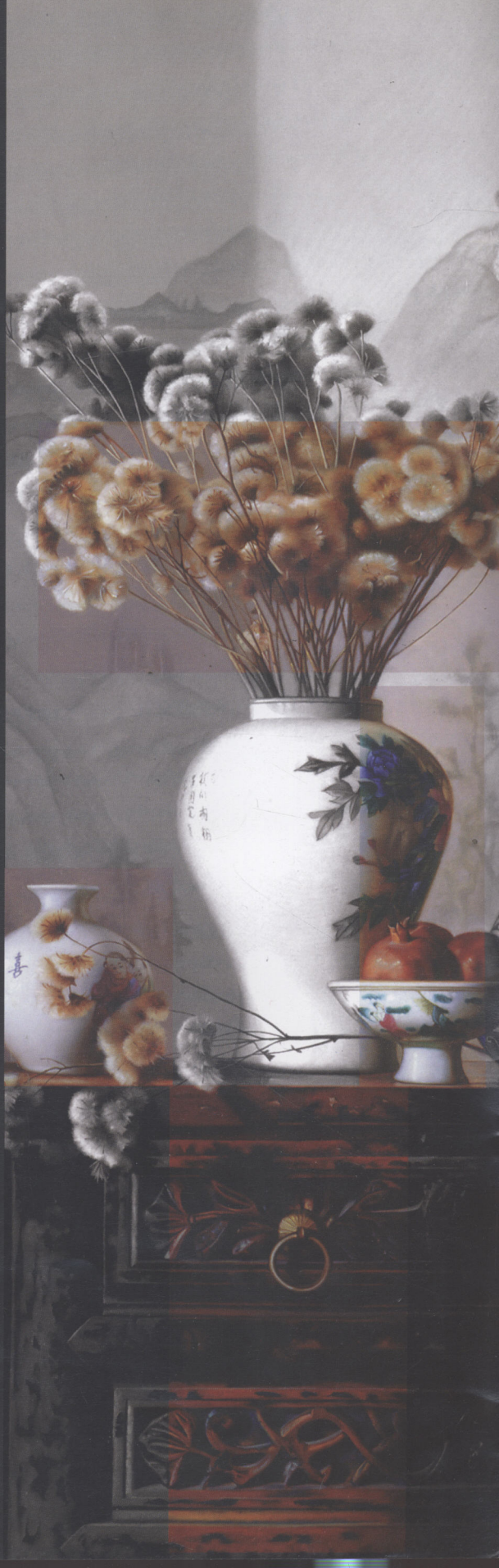
版 次: 2009年10月第1版

印 次: 2009年10月第1印

印 数: 1-4000 册

书 号: ISBN 978-7-80738-465-6

定 价: 36 元



目录



工具

2

笔与刀的选择
颜色与常用色
调合油与媒介剂
常用调色板

形体的表现
高光的表现
颜色的变化
简单器皿的表述

花纹的细节

拍摄油画的一些提示 23

画布制作

4

油性底子的做法
半油性底子的制作方法
古典绘画大师的制底方法
我的制作方法

如何画瓷器

18

质感
花纹的塑造
瓶口的刻画
颜色的过渡
如何将花纹“长”在瓶子上

作品欣赏

25

盛开的百合 25
江山如画 26
向日葵 28
画布前的花 30
东北的花 32
椅子上的梨 34
百合花开 35
花布与梨 36
草莓 37
将军罐与草莓 38
时光 封三

《荷》创作过程

6

《斜阳》创作过程

11

如何画玻璃器皿

15

如何画古家具

20

质感的表现
重点过程
变化的色彩
温润的效果



工具

当你打算进行一幅写实油画创作的时候，也许你应该考虑一下目前的工具是否合适。

古典细腻的风格使你必须更换一下平时的画笔，合适的画笔以及画布才能符合这种绘画风格，每一个步骤和细节都将关系到最终的效果。

每当学生问我为什么我的画面如同镜子一样平整光滑，没有任何笔触的凸凹，我就会从一块画布的制作开始讲述，这里面涉及到所用工具的不同特质以及后面的绘画过程，这是一整套工序，缺一不可。

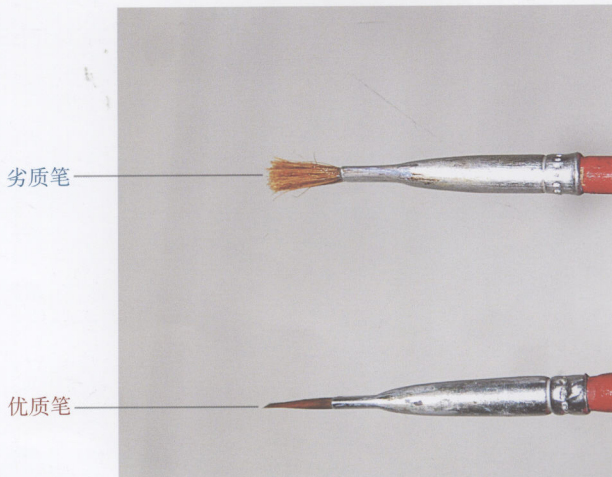


课堂习作中最常见的硬毛猪鬃笔会制造出强烈的笔触，我只用尼龙画笔，它的好处是柔软有弹性，不掉毛。一幅画经过几遍上色后仍然平滑，即使颜料调得厚一点也不会产生笔触的凸起。劣质的尼龙笔价格比较便宜，做工粗糙，特点是：易分叉、不挂色（优质的笔会把颜色存在笔尖上，劣质的则在尾部）、弹性差、笔杆歪斜。旁图是同等寿命条件下优劣的比较。

由此可见，优质的尼龙笔多次用过之后不分叉，平整如初，弹性依然，在未来漫长的绘画过程中它使你心情愉悦，毕竟手感是相当重要的。当然质量好的笔一般价格都是同等型号普通笔的10倍以上，以日本和韩国的最为优质。

笔头形状分圆头笔、平头笔、扇形笔、排笔等。按大小分为12种型号，从小到大分别为1#-12#，另外也有一些更大型号的。油画笔从质地上又分为猪鬃笔、貂毛笔、狼毫笔、羊毛笔、兔毛笔等。这些笔由于质地不同也能造成不同的效果而适应着画家的不同需要。

刀一般有两种类型，一是调色刀，一是绘画刀。调色刀主要在调色板上搅拌和调色或用于打底和清理颜料等，其刀片较长，具有较好的弹性和韧度；绘画刀则更轻薄、精巧，非常敏感，刀片不长，而以稍长的条状杆与刀柄相接。油画刀常被用于打底过程中，用它将底料刮至画布上可起到填充画布过大的眼缝，使底子平整等作用，特别是古典画法中的底子适合于将底料用刀刮上，从而获得平整的基底。我用大刀铺设画布底料，小刀调和颜料以及在绘画过程中将物体暗部刮出透明。



不同色相的颜色也有对应的明暗对比

“梵高”牌是我用过的最好的颜料，其次还有“伦勃朗”牌。进口颜料的特质是相当明显的：鲜艳、细腻（没有粗糙的颗粒）、覆盖力强、油亮，最大的感觉就是混合特定颜色画暗部时相当的透明，这是国产颜色达不到的，试验一下吧，会给你相当不错的感受。当然它们的价格相对较高，是同等容量国产颜料十几倍的价格，一支“梵高”基本在40—60元之间。颜料分不同的等级和标号，看自己的使用习惯了。我一般只用以下几种：

深紫红、草绿、翠绿、群青、象牙黑

熟褐、生赭、柠檬黄、土红、朱红、钛白

不必买很多种颜色，少许颜色的互相混搭能调出千变万化的色彩。



市面上的调色油品种很多，没必要在一堆不同的油中挑花眼睛，

我只用松节油和亚麻仁油两种。关于油的复杂介绍这里不用详谈，你只要知道松节油是用来使你的颜色更容易润滑流畅，使笔在画布上更容易拖动，起稿快速便捷，配合亚麻仁油用来调色，洗笔，擦调色盘就够了。亚麻仁油黏性更强，使之不容易掉色，不易吸油，配合松节油使用。媒介剂是近年来量产的东西，过去没有销售，只能自己费劲熬制，现在各种品牌很多，效果都还不错。媒介剂主要是起到颜色涂层间的衔接作用。比如当第一遍颜色画好后，再想画第二遍的时候，第一遍颜色已经干了，并已吸油，表面已污浊到看不出本来面目，这时使用媒介剂才能继续画，利用它本身的化学特性，能将你后画的颜色与之前的颜色溶成一体。这个融合的过程需要充足的经验和反复练习，这一切步骤都是精致而微妙的。



调色盘按形状可分为圆形、椭圆形、长方形等。按材料可分为木制、塑料、玻璃等。

使用调色盘有所讲究，对调色盘的运用习惯能间接影响着画面的效果。比较严谨细腻的画风需要时常保持调色盘的洁净，粗放风格当然就不必过分注重调色盘的整洁。调色盘上颜料的排列也是应该讲究的，我是将颜料按各色相的接近来排列的。

我通常使用的是瓷砖，表面是光滑平整的浅色，这样的调色盘表面细腻，不会磨伤画笔，用完容易清洗，偶尔也使用玻璃调色盘。放油的容器用瓶盖即可，简便实用。



画布制作

当你开始创作一幅古典写实作品的时候，你需要提前至少一个月来制作画布。商店的成品内框尺寸不等，我一般都根据自己的尺寸要求订制，尺寸超过50cm通常要加纵横梁固定，挑选的时候注意内框不要变形，将它铺在地上观察四边是否贴地，平整是最主要的。画布的选择上我一般用的都是一种细腻的白色亚麻布，它的纹路平顺，线头线结少，弹性也不错，比较薄，好处是不伤笔头，容易深入细腻刻画。钉枪使用的U型钉品质要好，有韧度，不易折断，进口的以日本，韩国为佳。将内框放在画布上，用剪刀剪出使用部分，四边各余量10cm左右。使用钉枪从边框中心往四边位置开始钉，两边对应用力将布拉直，最后封四角，完成。

油性底子的做法

以亚麻布等纺织品作画布，必须经过预先处理方能使用。所谓“处理”就是“做底子”。理由是：

- (1) 填充纺织物纹理之间的孔隙，创造一个不吸油或者少吸油的平整光滑的基础层。
- (2) 防止色层受到从画布后面渗透潮气的损害。油画颜料中的酸性物质能使画布变脏，而潮气又会氧化色层中的油分子，使之老化。所以画布底子的处理与作品的寿命长短有直接关系。
- (3) 保证着色层的明亮度与鲜艳度。不合格的底子或没有做底子的画布，着色后会使画面灰暗。
- (4) 亮底子能够提高画面颜色的鲜明度。
- (5) 保持画布的弹性和韧度。

古典油画无论在木板或画布上作画，都需要进行涂刷底子。

半油性底子的制作方法

(1) 使用动物胶的传统做法：用7：100胶和水混合溶液刷一层胶底，干燥后用一份大白粉或石膏粉，加上等量的锌白，再加上等量的胶水溶液充分搅拌，然后加入熟亚麻仁油，其加入量是大白粉量的1/2至1/3。这样调成的底涂料流动且又粘稠，在涂过胶的画布上涂刷一至三遍即可使用。



(2) 使用乳胶的做法：用刮刀将现成的乳胶均匀地刮到绷紧的画布上，如果是兑水的乳液要多刮几遍，待干后用砂纸轻轻打磨，再用丙烯颜料（多用白色）加松节油和少量调色油涂于画布。或者在乳胶底层上用白油画色、立德粉、乳胶混合而成的底涂料涂或刮于画布上。

(3) 干酪素胶底子：

① 干酪素胶液的调制：干酪素50克+温水125毫升+15克碳酸铵。注意：先用温水搅拌干酪素，同时用极少量的水溶解碳酸铵，并把溶解的碳酸铵倒入搅拌中的干酪素液中。待干酪素充分溶解之后再加入125毫升温水搅拌成浆糊状，然后，加入3克氯化钠（防腐），同样先用水溶解，再倒入胶液里搅匀。

② 取合成干酪素胶液1份+水1~3份刷第一层胶底。

③ 待第一层干后，再刷涂料剂即成。

涂料剂的配制：1份大白粉+1份钛白或锌白粉+1份水+1份干酪素胶液，再取熟亚麻仁油半份滴入数滴氨水后震荡成乳状，然后使二者搅拌混合在一起即可使用。

(4) 鸡蛋底子：在胶液中打入蛋黄或全蛋，然后慢慢滴入一些亚麻仁油，用搅拌法或震荡法形成“水包油”的粘稠乳液。白粉与水预先调成浆状，再与含油乳液搅合一起（可加一些蜂蜜），在涂过稀胶的画底上涂二至三层即可。胶液从前多用精制的骨胶或鳔胶，今天可以用乳胶、纤维素胶和107胶等。

古典绘画大师的制底方法

第一步：刮胶底。先用砂纸或浮石将绷紧的画布稍作修整，然后涂上兔皮胶（胶和水的比例为7~10:100）。将胶片敲碎，然后在凉水里浸泡5~6个小时，使其发胀，再用隔水炖的方法使其溶解。或者先用少许凉水浸泡，待其发胀变软再注入热水搅拌至完全溶解，在胶液尚温时（约17℃左右）便可往画布上涂刮，刮胶时画布要平放，先倒上胶液，用一把大刮刀将胶液刮到画布上。在整张画布都刮到胶液后，趁其未干透时将线头和小结除去或压平。

第二步：涂红底色。用黄色氧化铅（一氧化铅）煮过的核桃油研磨赭红色粉（氧化铁红）至适当的稠厚度，在涂过胶的画布上，用刮刀将颜料刮上去，凉干后再用浮石打磨一遍，使画布表面平滑均匀。

第三步：涂灰色底。用一份核桃油加一份亚麻油研磨铅白粉和炭黑色粉。用硬毛刷把研成的淡灰色薄涂于画布上。黑白色粉比例随意。灰底涂得要尽量薄，那样画布底子不易裂。不能只涂刷一次，以免红色底浮现出来，也不能盖住麻布的布纹。可先用刮刀刮一层灰底色，干透后再用硬猪鬃毛笔涂第二层，然后用獾毛笔将笔痕抹掉。可稍添些土红颜料而成为淡灰红色。

我的制作方法

1. 绷好画布后开始用大刮刀均匀涂抹白乳胶。涂抹过程手的力量要均衡，不可过力，不可厚涂，只需涂抹一遍即可。注意将粘在画布上的灰尘、线头等微小污垢去除干净。这样就将画布做到初步的不吸油状态。乳胶成为隔离层。

2. 待乳胶风干后，用水砂纸匀力打磨，将画布上的线头线结打磨到平滑状态。

3. 用大刮刀将市场上买到的白色底料均匀地刮到已涂完乳胶的画布上。这样能进一步阻止颜料中的油渗透画布，同时更能增加画布弹性，此步骤涂抹一遍即可。等待画布彻底干燥才能开始下一步。

4. 将少量象牙黑与大量的钛白混合（不加任何油）调和成浅灰色即可。

5. 将画布再用水砂纸打磨，然后开始将调和好的颜料均匀地刮到画布上去。这个步骤是需要经验的，多次练习才能掌握好刮颜色的薄厚，用力的大小，刮刀痕迹的清除等。刮的过程一定要保持每个部位颜色的薄厚一致，不要留白，干燥后打磨光滑。这个刮颜色的步骤要进行两次（每次等待画布干燥的过程都是漫长的），这样才能保证画布的平滑，布纹才能更加细小，对于后面的精致刻画是至关重要的。

6. 将做好的画布置于通风处等待彻底干燥，这个过程一般需要几周的时间。打磨平滑后即可使用。



《荷》创作过程

2009年3月的一个充满寒意的早春，我漫步在“798”艺术区，脑海里思考着一幅作品的题材，太多的东西我想去表现，但要理出一些成型的思绪却是费心的。

我的所有作品都力求一种高格调，而格调是很难体现的，它是清高的，是婉约的，是含蓄的，画面是唯美的。格调是需要修养的，社会阅历，生活品质，眼界的宽广等等这都是必备的条件。通过静物来实现这样的格调是一件不容易的事情。

一个小商店里的东西突然吸引住了我，那是一个摆在角落里的瓶子，里面插了很多残荷，枯萎的大叶子穿插着很多姿态各异的莲蓬，感觉很有味道，那是一种逝去的清高的美丽，即使繁花已不见，但它整体的感觉传达给我一种难得的激动，那是一种气质，而它正是我要找寻的。我把它拿到室外，拍了很多照片，但如果作为创作那还不够条件，于是我把它买了下来，回到工作室重新摆放，由此而产生了一幅《荷》。

静物，顾名思义就是静止的，但是我要将它们赋予活力，让它们



具有生命，利用它们来传达出我的情绪。在这个喧嚣匆忙的时代里，我还在用古典的语言诉说我的心灵。我的构图基本上都是传统的，古典的金字塔式构图，我不需要将物体摆放得多么花哨，我通过稳稳地简单的构图形式，用统一和谐的色彩来传达出作品的感情。我画风很细腻，通过这种表现达到我的追求。不过我有我的准则：“写实是一种手段，而不是目的。我是在画油画，而不想当摄影家。”

起稿

我制作了一幅相对较大尺寸的画布，因为荷本身高度比较高，尺寸太小会显得压抑，无法表现出它挺拔的身姿，没有气势。我把背景设计为盛开的荷塘，那意味着它逝去的光辉，从而形成一种今昔的对比，就像我们的生命，充满了人生的起伏跌宕，每个阶段都有着不同的辉煌，来年会散发新的光芒。我的作品一般要分成4个步骤，起稿后上色要画三遍。

构图的时候注意主体与画布的比例大小，不能将顶部画得太高，要留出一定空间，这样才能有空间和透气感，画面也会舒服。先用铅笔起稿，再用褐色勾勒物体轮廓，也可施以简单的素描。背景用群青勾勒出大致轮廓，以便和主体加以区分。



上第一遍色

第一遍颜色主要是为了确定画面整体色彩倾向。脑子里已经有了大致的想法，那就是要表现一种清高的气质，最适合的是冷色调。这遍颜色不用亚麻仁油，只用少量的松节油。不要想着试图用一遍就能画深入画细致，那是不可能有效果的。我见过有的人急功近利一遍就画得很细致，可是丧失了凝重感，更没有颜色层层渗透过来的微妙韵味，而且颜色及其容易剥落。我的画法是需要有耐心的，是有步骤性的，一定要严谨，对作品负责。

画颜色暗的地方不要试图一次就能画得很深，在这样浅色底子上是不可能的；也不要试图画得很均没有笔触，没必要，也不可能。

我在绘画过程中基本上不使用黑色，我在暗部追求一种透明的效果，而这暗部的颜色画的不能“闷”，要有颜色。比如你看到的是很深的黑色暗部，那么建议你用“梵高”牌的群青加“梵高”牌的深紫色来调和，出来的是一种蓝紫色，在未来的第二遍上色时在同一个部位再用这种蓝紫色，你就发现它变得很深了，而且很透明很有味道。尝试一下吧，会出乎你的意料的。

要有整体的意识，不要开始就从一点着手，要全局观察，铺颜色也是如此。画画这里再画画那里，这



样能帮助你把控画面整体的冷暖和素描关系。

从深色的暗部入手，注意素描关系。不要过多考虑物体的细节，比如枝脉和微小的起伏等等。莲蓬的秆子铺设一层简单的熟褐色即可，这样既明确了主体的定位和颜色倾向也为未来第二遍打好了基础，这遍颜色会微妙的透出来，达到色彩的凝重效果。

物体的受光部分我一般都会画出比实际略深的颜色，这同样是为了未来提亮做准备。如果你想继续深入的话，那么就先画暗一些，不然你就会发现给你深入的空间少了很多，没有余地了。而且有一个常识，在本来就亮的地方上去画深色是比较费劲的，但是在深色上提亮是容易的。

这遍的颜色倾向可以画的“过”一些，鲜艳一些，不用过多考虑它们是否被你画得很花哨，这遍颜色有它的使命，完全是为了第二遍打基础。我没有选择原本的花瓶，它是草编的，缺少体积和凝重感，也太工艺品味了。我换了一个风尘斑斑的陶罐。一般瓶子的暗部是不容易画的，主要是颜色不容易画透明，画不好极易容易画脏。

选择“梵高”牌的熟褐色混合草绿色会很透明。用这种混合色开始画常规

的暗部，过度到亮部的时候稍加群青与白色，在最暗部的地方用更深一号的熟褐色混合翠绿。同样不要考虑罐子上的细节，就和平时写生一样用大块铺满。铺颜色的时候用笔的方式有讲究，要用“擦”的方法，少用松节油，当然这样会使你的笔很干涩，不过要有耐心，克服一下，至少要比它未来掉色要好吧。尽量将颜色铺到位，不要留空隙，不要露出画布即可。

画面的黑白灰效果是很重要的，所以我选择铺设了一块常见的镂空白色桌布，使之成为“白”的元素。同时镂空的花纹会使细节上有出彩的效果，当然这样的布画起来是废一些精力的。首先描绘出花纹的位置和走向，再用熟褐色（仅限此幅画）涂出白布下面那层的暗色投影，作为基础色，以便将来再在上面勾勒白丝线。即先画下面的，再画上面的。

用白色混合群青与少许熟褐来铺白布的基础色，形成冷浅灰色，为将来提亮做准备。注意素描关系，将白布与暗部颜色衔接在一起，涂出模糊效果，避免生硬。在绘画的过程中连带着要画出边缘效果，这点相当重要。当最终完成作品的时候你会发现物体的边缘有的部位是虚的，是模糊的，这才能有空气感，会显得很自然，而不是直接画上去的生硬的

僵死的边缘，所以必须在第一遍的时候就要提前做好处理了。

趁主体颜色未干的时候，用背景色与主体边缘一起画，不用画很多，有一些就可以了。用“擦”和“揉”的笔法将两个物体结合起来。在未来画第二遍的时候（用比第一遍颜色更浅些的颜色）就可以在物体的边缘故意留一些第一遍色，这样就出现了阶梯性质的层次，就出现了边缘模糊的效果。

主体完成后，开始画背景。背景被设计成盛开的荷塘，源自一幅中国画，这样既能衬托出残荷的意境，又能符合我的风格，也带有中国古典文化内涵。既然背景是作为衬托，而且所占画幅也是最大的，但也不能超出主体，所以画的时候要控制好色调和虚实，不能“抢”画面。再次勾勒出荷塘的轮廓后，用中号的笔从最暗的部位开始铺色，要做到画的每笔颜色都要“足”，不能偷懒似的用大笔大面积铺，而要一小块一块的铺满。要有笔上的颜色很“浓”的感觉，

少用松节油。不必考虑颜色是否太厚，是否有笔触，是否画的“花”，尼龙笔柔软的特性也不会起多明显的肌理。这个阶段只是为了铺底色，做气氛。将所有背景铺完，不要将边缘画实，尽量有模糊效果。

第一遍这个时候就算完成了，画面会显得笔触色块都很“花”，这不要紧，本身这就是一个“丑小鸭”阶段。这个阶段的局部黑白灰效果都不会反差很大，黑的黑不下去，白的白不起来，因为首先是浅色底子，而且仅仅是一遍颜色，各个部分都不可能做到很“足”。总体已经完成了，耐心等待它的干燥吧。

第一遍绘制用了大概1周时间，等待它的干燥大概也需要1周左右，之后开始第二遍。





等待多日后画布终于干了，这个时候开始画第二遍颜色。此阶段不画背景。

这遍的主要任务就是深入刻画，将物体的素描和色彩做到完美，但更细小的细节将在第三遍中完成。这遍主要用松节油加亚麻仁油，不用媒介剂，还是在原有基础上直接画。

这个阶段我用了大概半个月的时间。

我仍然是从最左上角的莲蓬开始画，这样不会担心支撑画布的手指蹭掉颜色。画的时候不用考虑下层颜色，心里就认为第一遍颜色不存在，该怎么画就怎么画，当画完的时候你就意识到下层颜料的作用了，它让你刚画上去的颜色一下就重了起来，画笔也感到很舒服，不会画“花”，这时候可以用“扫”的方式将笔触弄得很均，手感极佳。

用小号平头尼龙笔（部分细节用尖头笔）再次勾勒莲蓬的轮廓，同样从最暗的部位开始设色，尽量将颜色调和得与实物接近，这个时候你的颜色不用很鲜艳，略灰些，底层的第一遍鲜艳的颜色会透过来中和你刚上的颜色，产生一种微妙的韵律。而这个感觉是只画一遍的画法体现不出来的。这是画完这枝莲蓬第二遍后的效果。

细节上的起伏的素描关系和色彩冷暖关系都已经确定好了，这个步骤几乎已经是完成的样子了，你还可以看到没有开始画的粗糙的背景。将莲蓬的边缘用背景色擦虚，模糊一些。

这枝莲蓬的位置在主体靠后的位置，所以应该相对较虚，空间关系要做到心里有数，不必过于深入，要符合前实后虚的基本原则。画完暗部后用小画刀将暗部颜色轻轻刮掉，将底层色露出来，甚至能露出画布的纹理，这样就使新颜色和底层色融合在一起，又不会因暗部颜色过厚而显得“闷”，透明的效果就出现了，你会觉得暗部很透气，简单但又似乎有内容。底层颜色由于已经干燥，所以吸油效果更强了，几乎看不到原色了，不去管它，继续勾勒轮廓继续深入塑造。枯萎的荷叶颜色变化多端，几乎都是冷暖对比的灰红和灰绿，而它们又形成了一个整体，有别于新鲜的荷叶。一般干枯的花束都会落上一层尘土，不要弄掉它们，它们会把全部的花朵都罩上一层灰色，这才更有枯萎沧桑的感觉。我也画过不少娇艳的鲜花，但远远没有干花这样微妙的温润的色彩。

每天有计划地分别画每个部分，一块一块地深入，比如从一片叶子开始推着画，直到铺满整个画面。陶罐是比较敦厚的质地，上面有很多的肌理，很抽象，开始看它的时候会无从下手，所以还是要从整体的素描色彩关系开始。用“梵高”牌的深熟褐混合深翠绿开始画出最重的部位，再将浅熟褐与浅绿调和画过度反光色。这个时候要仔细观察

罐子的纹理，横纹和裂纹要画出大致位置和素描关系。运笔这个时候就不是“擦”的方式了，要一笔一笔的“粘”着画，始终保持笔端颜色的浓度。具体的罐子细节要等到最后一遍了，那时候会用笔制作出一些抽象的小效果，而不是硬画出一摸一样的罐子肌理，是需要技巧的。

开始画桌布了。我想大家一定会对着这样镂空的桌布头疼，其实它只是表面上比较复杂罢了，掌握好画它的方法就容易些了，不过还是要睁大你的眼睛捋清它们的规律。首先你要明白的是，在镂空白布下面还有一层物体，可能是桌子也可能是另外的台布，所以你要先画下面那层露出来的部分，不要顾及上层的白线花纹。这时候画面会很粗糙，甚至显得很笨拙，不去管它，定好底层暗色后再画上层的白布。

如图所示：我在第一遍颜色时就已经定好了下面那层东西，它是暗色的，与白布模糊地衔接在一起。下面就开始第二遍绘制了，用白色直接在暗色底上勾勒出白花纹，一定要明确每条纹路的走向，要严谨。当花纹都用白色描好以后，用再次加重的深层色去“掏洞”，同时整理修改刚才描的白色，这个过程是严谨耗费精力的。“掏洞”的时候注意色彩变化，不是一块死黑色，要仔细观察明暗变化和虚实关系。画花纹的时候注意起伏关系，有的白线是有厚度的，可以将边线提亮做出材质的厚度感。将主体所有的部位都认真画完第二遍，这个时候还没有进行背景的刻画。如果同时画背景及其有可能会被用来支撑画布手指头划掉色。

这个阶段主体基本上已经接近完成效果，局部的最细节的地方还没有刻画。等待干燥，准备最后一遍上色。



上第三遍色

首先等待上遍颜色彻底干燥，而且颜色已经被吸油了，再次变得灰暗污浊，想进一步刻画根本无从下手。所以必须使用媒介剂了。

将媒介剂倒入容器中，只需要很少的几小滴足矣，用一枝干净的平头笔蘸一滴将它“擦”到你想要画的部位，不要多，仅仅是你想要画的那一块就可以了，用嘴吹吹，使之挥发一些，变得略黏稠即可，这时候你就可以继续上色了，你会发现它已经把过去的颜色恢复如初了，画的时候你会感觉到新的颜色很容易的就能与过去的颜色结合在一起。

这个阶段是最后的深入刻画阶段，荷叶的经脉，罐子的肌理，莲蓬的果粒等等都是最后精彩的部分。局部的提亮或者加重也都在这个步骤里。

这个阶段加上涂背景一共用了一周的时间。

陶罐的厚重粗糙感都可以用加强素描效果的办法和一些笔触来表现。

我习惯用一些圆点来制造一些特殊的抽象效果，用优质的小号尼龙笔（颜色会稳稳地长时间固定在笔尖上）调和不同的颜色来制造趣味，就像一些符号，用它们的排列组合形成丰富的笔触变化来表现一些很抽象的质感表面。这些“点”有的实有的虚，在特定的部位跳动着，产生出很多有趣的“音符”。我喜欢这样的“音符”，因为它们带有“画”的涵义，而不是机械的超写实的照抄，那还不如去拍一幅照片。

莲蓬的细节很重要，干涩的枝脉，残存的莲子都预示着一一种生命，我需要记录它的存在。用小号尖尼龙笔深入刻画每一个起伏，每一个凹陷，注意里面有丰富的颜色变化，虽然画的是古典的景物，但是当你贴近画布的时候，你应该让人看到如同印象派的颜色在里面跳跃。而它们又都融合统一在这古典宁静的气氛当中。当主体都已经深入完成后我开始刻画背景。

从最暗部开始上色，重新勾勒边缘线条，叶脉也是如此。上色的时候一定要注意画面整体的颜色冷暖和素描倾向，因为背景的面积很大，直接关系到完成效果，所以一开始就要试探着上色，画出一部分后觉得满意即可开始全部的上色。（也可以预先做一幅小的色彩稿，定好颜色）

调和到颜色满意后可以多调和一些，以便全过程使用，这样可以达到统一。背景一定要控制到位，不能抢主体，不能很实，黑白对比不要太明显，你要把它当成一整块大颜色来对待，毕竟它只是作为主体的陪衬而已。

背景能影响到整个画面的气氛，不能草率处之。这幅画里的背景是荷塘，物体间都有明确的分界线，所以可以分几天画完。但是当背景是一块整体颜色需要平涂的时候就必须一气呵成，不能分次完成，不然颜色很难衔接。

如何平涂背景的问题总是学生问我的，怎么能把颜色铺得那么均匀？怎么还能保持那么平滑的表面？我在很多年前的时候第一次尝试平涂背景，怎么也涂不均，用刷子刷，太厚，用刮刀抹，更是恐怖，更别说怎么才能涂好主体的边缘了，用刷子和刀子早就把主体给破坏了，痛苦得很。

其实方式很简单：50%的松节油加50%的亚麻仁油混合，再用软毛笔，大号的涂大面积，小号的尖笔和平头笔涂靠近主体边缘部分就可以了。但是手感很重要，力量的轻重和笔端颜料的多少，掺合油的多少都是至关重要的，用笔怎么去“扫”掉笔触，让每一块颜色怎么去衔接更是重要的，没有多次的实践是很难掌握的。在这幅画背景中没有荷叶的部分，我没打算用平涂的方式，因为那样会和荷塘部分不统一，会感觉不像一幅画里的东西，所以用带有色彩变化的方式同时略带笔触。

当所有的步骤都结束后，耐心等待画面干燥，（干燥时间因季节不同还有通风情况而时间不定）之后喷涂亚光上光油。我用的是“伦勃朗”牌子的，它会有一种将你的画面再次润色的感觉，每个部位颜色都会显得很温润。

直到喷完光油后这幅作品才算是真正地完成了。





《荷》 2009年4月

这是一幅很安静的作品。稳稳的，高贵的，甚至带点傲慢的情绪，简约的构图，空间的畅想，平稳的心态，就是想让你沉静下来，让你感受到似乎它比你还要自信，它是有生命的，既它已经枯萎了。

《斜阳》创作过程

2008年11月的一个午后，阳光洒满工作室，我即兴摆了这样一组静物。我喜欢光影的感觉，似乎它给静物注入了生命，唤醒沉睡的古瓶和花朵。

那是秋天从坝上草原带回的蒲公英，当时我开着车一路风尘，突然看到路边有些白色的植物，急忙停车，下来一眼看到就觉得它们应该出现在我的画布上。当地人管它就叫野花，我也不知道究竟是什么品种，就是感到它们有一种自然而素雅的魅力。

蒲公英类的植物是很难画的，画不好就容易“行”气，“匠”气。更有可能把它们画成一簇棉花。所以多观察整体，用一些特别的技法同时注重符号语言的表达就能克服这个问题，画好这类的东西是一种修养，要多加练习，相信你会总结出一些办法的。

这是一副大尺寸的画布。

起稿

用熟褐色单色起稿，简要勾勒出物体的轮廓并施以简单的素描关系。背景设想的是一副中国山水画，用蓝色画出背景的大致轮廓。我有我的光影设计，用尺子将光影位置倾斜角度标定出来。

上第一遍色

还是从画面中最暗的部位入手，整体画面最暗的物体就是桌子。

用“擦”的笔法将桌子的颜色以及抽屉的雕花部分大致描画出来，不要讲究细节，只会在比较具体的部位勾勒一些花纹再上色。

此时铺设的颜色会是凌乱的，有些较“花”的笔触。最重的近似于黑色的地方，这个时候用“梵高”牌的群青和深紫红来混合调出。画面上会显出一种蓝紫色，这不要紧，就是这种蓝紫色能使你未来的暗部很透明。我从不用纯黑色去画暗部，甚至整幅画一点黑色都不用。

将蒲公英的大体素描和色彩关系描绘出来，都是用“擦”的笔法，尽量不用过多的松节油，不用亚麻仁油。

由于蒲公英是一种特别的植物，它不像花卉那样有明显的边缘线，所以要一切从它的大感觉入手，注重它的一组一组的体积感，这个步骤不要刻意去描绘边缘，而是让它们自然地衔接即可。

纷乱的枝干暂时不用刻画，先大体塑造出抽象的明暗关系。

将其余的桌上物体都上色，不必精求瓶子上的花纹细节，一切要从大局出发，确定好某个地方的颜色关系即可。第一遍主要是为了制作颜色基础，为后面做准备。

将设计好的背景色铺满画面，这个时候可以画第一遍背景了。注意画的时候要与物体的边缘衔接，制造出模糊效果。





上第二遍色

当第一遍基础色彻底干燥后开始第二遍上色，还是从深色的桌子画起。这个阶段要开始画具体的细节，（但还不是最细致的阶段）少用松节油，多用亚麻仁油。

将抽屉上的雕花用群青混合深紫再勾勒一遍轮廓，就开始重点的深入，将素描和色彩浓度进一步贴近实物。这时候该深的颜色已经深下去了，该描绘的质感也能体现出来了。

这个阶段是一个漫长而有趣的过程，用你的耐心和新鲜感塑造出一个一个非常逼真的局部。都是从局部开始画的，慢慢推着画，最后它们会同时很立体地展现在你面前。整个过程把握好色调，要努力做到统一，毕竟色彩本身所能传达出来的气质是很有说服力的。



当桌子铺满第二遍颜色后，我迫不及待地开始画主体——蒲公英。当你把纷乱的花簇分成几个小组后就好办多了，这几个组就有了互相之间的素描关系，空间层次也会容易划分了。

整组的蒲公英也是从最暗的部位开始画，颜色要保持透明，暗部上色一定要薄，受光的亮部可以大胆地施以白色，即使你用再厚的白色这个时候也不可能做到纯白，毕竟下面有底色，而且每朵花中间都会有过渡色，会自然而然地被你自己把它“扫”入或者“揉”入亮部里去。这样花的体积感就有了，它们都是圆的毛球罢了。

最终花上的细节，比如一些从花心里探出来的“须子”要等到最后一遍再加上了，那时候还有最后提亮等过程。

将枝干画出来，枝子之间的空隙可以等到画背景的时候“掏”着画出来。将花瓶水果等物品上第二遍色，这个阶段要用小号的尖头尼龙笔描出瓶子上的纹饰，再分别填色，继续做出瓶子等的素描和色彩关系，将画布（除背景外）铺满。

这个阶段我用了将近10天的时间。





上第三遍色

等到第二遍颜色彻底干燥后，用媒介剂涂一小块你想画的部位，（稍事等待媒介剂半干状态）用亚麻仁油调和颜料进行最后一步更加具体细致的塑造。自此不再使用松节油。（背景除外）

这个阶段要将不同材质的物体的质感描绘出来，铜质的把手，木质的残旧桌子，掉落的漆皮，桌子的刮痕，花里长出的须子，石榴的结子，甚至落在桌子上的尘土。瓶子质感的表现是需要技巧和经验的，光滑的釉色质地，要表现出瓶子本身清脆的感觉。

利用文字来形容怎么去做到这一点是很难的，我只能提醒你注意你的手感，手感包括颜色的稀还是浓，油多还是少，手力量的大小等等。笔法是用扫？擦？揉？拖？皴？……这实在不是能在书里解释的。需要自己慢慢体会，那是你的手和眼才能告诉你的，不是我能用文字写给你看的。

剥落的漆皮和残留的包浆是不容易画的，也是有技巧的，这里和用油多少和笔触都有直接的关系，色块和色块之间怎么融合？有的可以融合，有的则需要清晰地分离开，具体情况要



具体分析，我不能给出一个定式。

我只能给你一个忠告：认真体会你的手感，让他感觉很舒服很流畅；感受你的笔尖，让它觉得很温柔，似乎有着充足的营养用颜色来温润着每一块画布的肌肤。

具体的感觉我依然无法用文字写出，难道要我在你面前亲自帮你调和颜色，每一块部位用多少油的比例，用手捏住画笔的力度？可惜我不能帮你实现，所以绘画是一门学问，需要我们每个爱好艺术的人用自己的身心去体会去感受，这样才能产生出千变万化的艺术语言。

当第三遍主体颜色画完后，开始画背景。这幅作品在背景国画的两端用了平涂的表现方法。如何画背景在上幅画的步骤里已经详细阐述了，这里不再多解释了。

当在使用平涂笔法画背景时，特别是有不同形体相互交叉时（比如光影间的交叉，也就是不同颜色或者不同明暗的色块交叉）一定要小心的“扫”它们的交接边缘，这个扫的过程是需要长期练习的，两块颜色互相碰撞在一起，不能画得很硬，特别是光影，一定要扫虚，这样才自然，但扫不好就会破坏已经辛苦画好的均匀的颜色，可能致使画面一下就“花了”。我多年的绘画生涯中也难免会遇到扫“花”了的情况，同时保证相交颜色的温和过渡，又要保持原有色块的均匀平滑，没有笔触，这确实是很困难的一步。这一步还必须一气呵成，不然等到明天再画，昨天的颜色哪怕干了一点，也就会造成和新颜色无法衔接的糟糕境遇。

有个经验之谈：越靠近白色的背景越不容易画匀，灰色的背景最容易画匀。如果开始你画了个白色背景，你觉得不满意想换成深色的，那么至少你要耐心的再画上二遍深背景才能勉强达到效果，而且这中途会让你有很大的烦躁情绪，我曾经被迫用将近半个月的时间才改完了一幅背景，所以画大面积的背景前一定要考虑清楚，做个小色彩稿是个不错的主意。

虚的东西比实的东西要难画，谁都会用笔直接在画布上划一笔，可是要是要求你将这一笔颜色含蓄微妙地模糊到周边物体里去，你就要花更多的心思了。